اتجاهان في التقييم الأدبي

ا . د . هـيرش

TWO TRADITIONS OF LITERARY EVALUATION

E.D. Hirsch, Jr.

Although modern philosophy prefers a theory of value which makes the value of an object change with its external relations to one which holds value to be an intrinsic property of the object, the current in modern literary criticism has run the other way, favoring the notion of an intrinsic «literary value». The Classical view found the value of literature in its effects on readers: in Horace's phrase, it should please and instruct. But in the 18^{th} century faith in an unchanging human nature led to a crisis in the idea of a universal standard of judgment and value. Kant's solution was to move the judgment of literature into a purely disinterested aesthetic realm. Literary value became synonymous with intrinsic aesthetic value, and this was conceived of as a matter of formal structure. A.C.Bradley and the New Critics who followed him then had to smuggle their ethical concerns into their criticism by arguing that (ethical) content is inseparable from (aesthetic) form. This manoever was practically useful but conceptually flawed, as we can see by the fact that film and television critics often find works to be artistically successful but socially and morally reprehensible. The idea of intrinsic «literary value», which informs virtually all 20^{th} century criticism, should be discarded in favor of a theory that openly admits the ethical value of literature, and the historical relativity of ethical judgments.

استقرت في المصادر الفلسفية نظريتان تقليديتان في القيمة . هاتان النظريتان يطلق عليهما أحيانا اسم النظرية « الجوهرية » intrinsic والنظرية « النفعية » instrumentalist . وهذان المصطلحان التحليليان لايحتاجان للتوضيح . القيمة الجوهرية قيمة ممتعة في ذاتها ، وهي خاصية متأصلة في شيء ما ، مستقلة عن الزمن والتغير والظرف . وعلى العكس من ذلك فإن النظرية النفعية تجعل القيمة تتغير بتغير العلاقات الخارجية للشيء . القيمة في ظل هذه النظرية النفعية مؤقتة بالضرورة ، بينما هي في ظل النظرية الجوهرية تظل دائما كما هي . ونجد الآن في المصادر الفلسفية تأييدا ضعيفا لفكرة القيمة الجوهرية الثابتة ، فالنظرية الجوهرية تواجه كثيرا من العوائق المنطقية والتجريبية . ويعتقد الفلاسفة اليوم أن لديهم أسبابا وجيهة لتفضيل النظرية النفعية للقيمة .

وإذا انتقلنا من الفلسفة إلى نظرية الأدب نجد أن تطور الموقف لمعضلة القيمة هو النقيض تماما . وقد كان نقاد الأدب السابقون في العصور القديمة وحتى نهاية القرن التاسع عشر هم النفعيون فيما يرتبط بالقيمة الأدبية ، بينما تبنى النقاد المحدثون النظرية الجوهرية . لماذا كان يجب أن يحدث هذا الموقف المناقض في نظرية الأدب ، ولماذا يمثل هذا الموقف – في نظري – تحولا خاطئا ؟ فهذان هما موضوعا هذا البحث . ولكي تتضح القضية سأتتبع بعض الأصول التاريخية لفكرة القيمة الجوهرية في النقد الأدبي .

ومع ذلك أحب قبل البدء في التتبع التاريخي أن أشير إلى تناقض في النظرية الأدبية الحديثة يجعل فكرة القيمة الأدبية الجوهرية اليوم أكثر تنافرا عما كانت عليه في أوائل هذا القرن . يتمسك كثير من النقاد المعاصرين أمثال بارت وبلوم وفيش و ياوس وميللر بفكرة أن معنى النص غير ثابت ، وأنه يتغير بتغير القراءة . وهذه الفكرة عن تغير المعنى هي بذاتها – من حيث البنية – فكرة القيمة النفعية ؛ فالمعنى عند هؤلاء النقاد يعتمد على العلاقة بين نص وقاريء ، وهي علاقة يجب أن تتغير في الزمان والظروف . أليس من التناقض – بناء على ذلك – أن كثيرا من هؤلاء المؤيدين لفكرة تغير المعنى يتمسكون بنظرية جوهرية تقرر أن القيمة الأدبية – باعتبارها مقابلا للمعنى – خالدة ؟ وكيف يمكن تبرير فكرة أن قيمة العمل الأدبي قيمة مستقلة عن معناه ؟ أو أن معناه يمكن أن يتغير

دون أن تتغير قيمته بنفس الدرجة ؟ ومع ذلك فقد تقبل كل من ميللر وفيش وبلوم ودومان ونقاد أمريكيون نصِّيون آخرون - ضمنا - فكرة القيمة الثابتة الجوهرية ، وظل كل منهم مخلصا لفكرة المعيار الثابت للأدب ، ولقائمة ثابتة تتضمن أحسن النصوص الأدبية . ويعد شكسبير وآخرون من الكتاب المعترف بهم عند هؤلاء النّصيين المعاصرين - وعند النقاد الجدد كذلك - ذوي قيمة بصرف النظر عن الكيفية التى يفهم بها أدبهم .

وقد لوحظ هذا التباين المتناقض بين معنى متغير وقيمة ثابتة حديثا في الجامعة التى أعمل بها ، جامعة فيرجينيا ، فقد تبدد في السنوات الأخيرة الهدوء الريفي لجامعتنا بشكل دوري ببعض الأحاديث ذات الطابع الثوري ألقاها كل من ميللر وفيش وبلوم ودو مان . ولكن دعوتهم الثورية كانت بالكامل في إطار المعنى ، ولم تتناول إطار القيمة . ولقد اقتصرت ملاحظاتهم الأساسية على كُتَّاب أمثال كيتس و وردزورث وميلتون وبليك ، وكلهم كتّاب مشهورون بمعيار الأدب الإنجليزي . وكانت الاستجابة في الجامعة لقراءتهم الجديدة لهذه الأعمال المعترف بها هي القبول الكامل والإذعان التام ، فلم يكن ثم تحدٍ أو إثارة أو دهشة .

وبدد أحد النقاد النظريين - مرة واحدة فقط فى السنوات الأخيرة - حالة الفتور هذه ، واستولى على وادي الحياة (كما يقول الشاعر جراي) أو عكر صفو اللحن الهاديء الذي يسود حياتنا . كان ذلك عندما ألقت بربارا هرنستين سميث - ناشرة أعمال شكسبير ومؤلفة كتاب **الخاتمة الشعرية Poetic Closure** وبعض الأعمال النظرية الأخرى - حديثا عن قيمة (وليس معنى) سوناتات شكسبير . وقد أشارت إلى أن السوناتات لم تلق دائما نفس الإعجاب من معظم النقاد المشهورين ، فبالرغم من أن معظم النقاد قد أشادوا بها بحماسة ، فإن نقادا آخرين مشهورين مثل دكتور جونسون وكوليردج ووردزورث وهازليت وبايرون وهلّام قد هاجموها واصفين إياها بأنها « سخيفة ، غامضة ، متكلفة ، مليئة بالتعقيد المتصنع والتشوهات المتعمدة ، وبأنها مكتوبة في شكل نظمي لايتفق مع اللغة الإنجليزية ، شكل يتسم بالفوضى الصبيانية ويعتمد على الثرثرة الطفولية الميتة » أو كما يعبِّر هلّام بإيجاز بارع : « من المستحيل إلا يتمنى المرء لو أن شكسبير لم يكتب هذه السوناتات » .

ولم تتبع الأستاذة سميث هذا الخلاف في الرأي حول السوناتات فقط ، ولكنها لاحظت أيضا أن كل التاريخ الأدبي قائم على الخلاف في الرأي . و ساقت ملاحظة أكثر أساسية فحواها أن الخلاف لم يقم بين نقاد العصور السالفة فحسب حول قيمة هذه القصائد فهي نفسها وقد غيرت رأيها بعنف من النقيض إلى النقيض وذلك خلال سني عمرها ، وأكدت أن التاريخ العام للرأي جزء من نموذج عالمي لايمكن تجنبه لنسبية القيمة

كما هو الأمر في تاريخها الشخصي . وقد كان تعليلها لذلك بالطبع تعليلا نفعيا ، إذ أن قيمة السوناتات هي قيمة مرتبطة بقُرّاء بمناسبة قراءاتهم أو تذكرهم لهذه السوناتات . وليس لهذه السوناتات أية قيمة خارج علاقات القيمة الفعلية هذه . وقد كشفت الأستاذة سميث أن المنطق وأدلة التاريخ تقف بكل قوة إلى جانب هذه النظرية النفعية للقيمة الأدبية ، بصرف النظر عما يمكن أن تكون عليه رغبتنا من قوة في أن تكون الأمور على عكس ذلك .

ولقد كان الاستقبال لوجهة نظر الأستاذة سميث – والذى مهدتُ له – استقبالا متشككا ، بل عدائيا . كان إلى حد ما أيضا استقبالا مشوشا إذا قيس بقوة حجتها وتوثيقها الدقيق للأدلة التاريخية وشرحها للصعوبات التي تواجهها النظرية المعاصرة المعترف بها لجوهرية القيمة الأدبية . ولعل مقالها – الذي طبع الآن – معروف للجميع(١) . وفي تقديري أن الاستجابة لوجهة نظر الأستاذة سميث لها نفس أهمية وجهة نظرها نفسها ؛ لأن الجمهور – جمهور المستمعين – الذين يشكلون اتجاهاتنا الأدبية المعاصرة في أمريكا كان جمهورا نشأ وتربى على نظرية النقد الجديد . هذا وإن العرض الموجز للأسباب التى أدت إلى إيمان نظرية النقد الجديد بمقولة القيمة الأدبية الجوهرية قد يساهم – فيما آمل – في فهم قضية القيمة نفسها .

وسأبدأ هذا العرض التاريخي الموجز بالتركيز على البيان الأول لمدرسة النقد الجديد ، وهو محاضرة أ . س . برادلي عام ١٩٠١ م عن « الشعر للشعر » . تلخص هذا الوثيقة كل المقولات الهامة النقدية الجديدة ، والتي ماتزال تحكم كثيرا من آفاقنا الأدبية رغم كل ثوراتنا في مجال النظرية النقدية . يقول برادلي إن الشعر يجب أن يعامل على أنه شعر لاعلى أنه شيء آخر . وقيمة الشعر تكمن في القصيدة ولاتكمن في موضوعها أو تأثيرها ، وأنه من قبيل الشعوذة أن نظن أننا يمكن أن نجد جوهر القصيدة في إعادة صياغة محتواها نثريا ، فالمعنى الشعري لاينفصل عن الشكل الشعري . وإليكم بعض مقتطفات من عباراته الشهيرة بألفاظه نفسها : « من أبعد المستحيلات أن نعبر عن المعنى في الشعر الحقيقي بكلمات أخرى غير كلمات القصيدة نفسها ، أو أن نغير الكلمات دون أن نغيّر المعنى » ، « إذا تساءلنا عن معنى القصيدة فالإجابة هي إنها تعني نفسها » . ويقول برادلي عن القيمة الأدبية للقصيدة ، وهنا أورد النص كاملا لأنه يلخص النظرية الحديثة المعترف بها ، والتي استقرت – وماتزال – في النقد الأكاديمي :

« إن تجربة الأدب غاية في ذاتها ، وتستحق لذاتها أن تُتذَوق .إن لها قيمة جوهرية ... وقيمتها الشعرية هي ماتساويه فقط من هذه القيمة الجوهرية . قد تكون للشعر أيضا قيمة جانبية باعتباره وسيلة للثقافة أو الدين ؛ لأنه يعلِّم درسا أو يرقق العواطف أو

ـ يساند قضية خيرة ، ولأنه يجلب للشاعر المال والشهرة أو راحة الضمير . فليكن ، ليُقَيم الشعر أيضا لهذه الأسباب ، ولكن هذه القيمة الجانبية لاتحدد – ولايمكن أن تحدد – قيمته الشعرية ... يجب أن يُقيّم الأدب من داخله تماما . إن اعتبارات الغايات الجانبية (وهذه العبارة تطرح علينا لأول مرة مفهوميْ مغالطة القصد intentional fallacy ومغالطة التأثير affective fallacy) تميل إلى التقليل من القيمة الشعرية ، سواء كانت هذه الغايات من جهة الشاعر في عملية نظم القصيدة ، أو من جهة القاريء في عملية تذوقها . وهذه الغايات تُهّون من القيمة الشعرية لأنها تميل إلى تغيير طبيعة الشعر ، وذلك بأن تأخذه خارج نطاقه ؛ لأن طبيعة الشعر ليست أن يكون جزءا – أو حتى نسخة – من العالم الواقعي ... إن طبيعته أن يكون عالما كاملا بنفسه مستقلا ذاتيا . ولكي نصل إلى (القيمة الشعرية) بالكامل علينا أن نلج إلى هذا العالم ، وأن نتكيف مع قوانينه ، وأن نتجاهل آنذاك المعتقدات والآمال ، وأن نتجاهل أيضا الأحوال الخاصة المحيطة بنا في عالمنا ، عالم الواقع .»

ويمكن للقاريء الآن أن يدرك لماذا أوردت نص برادلي الطويل ، إنه وثيقة تاريخية هامة للنظرية الجوهرية الحديثة . كل شيء هناك عند برادلي : استقلال العمل الأدبي ، وعدم أهمية القصد والتأثير ، وتطابق القيمة مع القيمة « الأدبية » ، وتطابق القيمة الأدبية مع شيء جوهري دائم موضوعي مستقل عن تغيرات المكان والزمان والشخصية . وهذه هي نظرية القيمة المعترف بها في النقد الجديد ، وهي نظرية يمكن أن نجدها عند كلينيث بروكس وويمزات وأوستن وارين ورينيه ويليك ، ويمكن أن نجدها تصريحا أو ضمنا في حقيقة المعيار الأدبي المقدس في مختارات نورتون الأدبية أو في المختارات الجامعية . وللآداب الأخرى معايير شبيهة تصر على الافتراض الضمني بأن هناك شيئا مايدعى القيمة الأدبية ، وهي قيمة جوهرية موضوعية مستقلة .

هذه النظرية الجوهرية للقيمة الأدبية لم تنبثق كاملة النمو من رأس برادلي ؛ فلها تاريخ يعد جانبا من تاريخ النظرية الأدبية بأسرها من أفلاطون إلى والتر باتر . ولن أثقل على القاريء بجولة سريعة في هذا المجال ، وبدلا من ذلك سأطرق بعض المعضلات الأساسية القليلة التى أدت إلى وجود النظرية الجوهرية الحديثة . وفي رأيي أن هذا التاريخ نموذج فذ للكيفية التي يمكن بها للأفكار أن تنتهي إلى نتائج غريبة تماما عن أهداف مؤسسي هذه الأفكار . وسيكشف تاريخ هذا التحول الفكري كيف أن كثيرا من النقاد ذوي القامة قد انتهوا إلى الاعتقاد في القيمة الأدبية الجوهرية بعد أن صاروا محاصرين بعمليات بطيئة من الانحراف المنطقي .

وأعود أولا – لكي أكشف عن جوهر هذا النموذج التاريخي – إلى نظرية القيمة المعترف بها والتي سادت في العصور القديمة . لقد ارتبط كل من أفلاطون وأرسطو – في ظل هذه النظرية – بصيغة نفعية ملائمة . وقد أعلن أفلاطون كما نعرف جميعا أن الشعر الجيد (إذا وُجد) هو الشعر النافع للإنسان ، النافع لشخصيته والنافع للدولة . وقد اعترض أرسطو قائلا إن الشعر الجيد هو الشعر الذى يمكن أن يُمتع على نحو ملائم ، هو الشعر الذي يهبنا المتعة المناسبة لنوعه . وقد كانت النظرة المعترف بها فى العصور القديمة والوسطى وعصر النهضة هي ربط هوراس الشهير بين هذين الهدفين في الأبيات الشهيرة التالية :

« إن غاية الشاعر هي إما أن يفُيد أو يُمتع أو يجعل كلماته تجمع بين المتعة وتعليم الحياة ...
والشاعر الذي يجمع بين المتعة والفائدة بإمتاع القاريء وتعليمه في نفس الوقت يلقى كل التأييد ...
هذا هو الكتاب الذى يجلب الثراء للبائع ويعبر البحار ، ويجلب لمؤلفه شهرة ذائعة . »

هذه هي أكثر العبارات تأثيرا في مجال التقييم الأدبي على طول تاريخ النظرية الأدبية ، وهي أشد تأثيرا من أي عبارة منفردة عند أفلاطون أو حتى أرسطو . وقد سادت هذه العبارات وأفادت على مدى ألفي سنة تقريبا على أساس أنها مبدأ مزدوج فى التقييم الأدبي . وقد كانت فى الأدب الإنجليزي المبدأ الذي وجه كلا من تشوسر وسبنسر وبن جونسون وشكسبير وسيدني وميلتون ودريدن وبوب ودكتور جونسون . ومن العدل حتى أن نقول إن هذه النظرية القديمة المعترف بها مستمرة بنوع من الوجود الخفي حتى في أيامنا هذه في نقد السينما والتليفزيون ، وهي نقطة سأعود إليها فيما بعد . ويثير هذا كله سؤالا هاما : لماذا سيطرت هذه النظرية النفعية القديمة للقيمة الأدبية – والتى يعتبرها نقاد الأدب الآن غير مقنعة – على عقول كل الكتّاب والمفكرين العظماء لقرون طويلة ؟ ويمكن أن يُطرح السؤال بصيغة أخرى : لماذا خمدت هذه النظرية النفعية الراسخة في أواخر القرن التاسع عشر لصالح النظرية الجوهرية الحديثة ، النظرية التي لم يتجاوز عمرها الآن ثمانين عام ؟

وإحدى إجابات هذا السؤال أن الحركة الرومانتيكية تخللت اتجاهاتنا الأدبية وسببت تقييما مختلفا ومستمراً في هذه الاتجاهات . وهذه إجابة ناقصة وإن لم تكن خاطئة . وقد تتبع م . هـ . ابرامس في كتابه الرائع **المرآة والصباح** التحول الرومانتيكي في النظرية الأدبية من نمط الوصف القائم على المحاكاة إلى النمط الإبداعي وهو يصف هذا التحول عن النفعية الهوراسية باعتباره تحولا من التركيز على المتلقي إلى التركيز على الشاعر . غير أن

هذا الوصف وصف للتحول وليس تفسيرا له ؛ وهو لايفسر لماذا يجب علينا – نحن القراء – أن نساهم في مخطط إبعاد أنفسنا إلى الخلفية ، كما أنه لايبين لماذا يجب علينا البدء في اعتبار المتعة والفائدة قيمة أدبية أدنى منزلة من قيمة « الشعر للشعر » . وفي تقديري أن هذا التحول في أواخر القرن التاسع عشر لايدين بالكامل لتحول رمانتيكي في القيم ، واعتقد أن هذا التحول بدأ فى القرن الثامن عشر بمحاولة التغلب على معضلة عقلية حديثة الاكتشاف .

كانت المعضلة هي أن النظرية النفعية القديمة كانت قد بُنيت على أساس معيار الإنسان السوي ؛ يقول القدماء إن الشعر يمتع ويعلّم في نفس الوقت ، ولو سألت القدماء : من االذي يعلمه الشعرُ ويمتعه فربما كانت الإجابة الضمنية هي أن الشعر يمتع ويعلم كل الناس العاديين في كل الأزمان والأماكن العادية . هذا لأن النظرية النفعية القديمة بنيت على أساس وحدة الطبيعة البشرية . وحينما بدأ هذا الأساس يتقوض في القرن الثامن عشر صارت هذه النظرية محور جدل واسع حتى أنها لم تنهض ثانية إلى وقتنا هذا . وقد أضطر أناس جدد إلى التساؤل : من الذي يعلمه الشعر ؟ ومن الذي يمتعه ؟ ومماله مغزى في هذا الصدد أن كل الأدلة القوية على عالمية الطبيعة الإنسانية والذوق الجيد كانت قد ظهرت في القرن الثامن عشر ، وهو نفس القرن الذي بدأت فيه هذه المفاهيم نفسها تكون محل تساؤل . لم يعبأ بن جونسون في القرن السابع عشر بأن يقول : « إن هوميروس الذى أمتع أهل أثينا وروما منذ ألفي سنة مازال يحظى بنفس الإعجاب في لندن وباريس » ولم يكن بن جونسون في حاجة للتدليل على قضية بمثل هذا الوضوح . ولكن دافيد هيوم أحس عام ١٧٥٧م إلى مثل هذه الحاجة وأطال في تدليله قائلا : « إن كل التغيرات في المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تحجب مجد هوميروس » . وتعد مقالة هيوم عن وحدة الحكم الفني والتي عنوانها « عن معيار الذوق » مَعْلما على المعضلة العقلية التي واجهت نظرية التقييم النفعية القديمة في القرن الثامن عشر ، وهي من أكثر المقالات التي كتبها شهرة وعرضة للهجوم ، بل وتناقضا . ويدل مثل هذا الخلط الذي انتجه أشد العقول الفلسفية البريطانية في القرن الثامن عشر عظمة ووضوحا –– من هذا البعُد التاريخي الذي يفصلنا عنه – في محاولته لإنقاذ النظرية القديمة ، يوحي أنها. نظرية لايمكن إنقاذها في صيغتها القديمة . والسبب وراء ذلك أن حجة المبدأ الهوراسي اعتمدت على مفهوم وحدة الطبيعة البشرية . وحين حلت محل هذه المقدمة فكرة أن الطبيعة البشرية تتغير في الزمان والمكان لم يعد من الممكن التصديق بمبدأ قيمة عالمية من النمط النفعي القديم . وقد تعامل إدموند بيرك بصعوبة في مقاله « حاشية عن الذوق » – في نفس السنة التي صدر فيها مقال هيوم سنة ١٧٥٧م – مع نفس معضلة أحكام القيمة المتوحدة . ويبدو لنا أن تفكيره – القائم على التمني – أكثر بهرجة وغموضا من تفكير

هيوم ، وهو تفكير لايشفي غليلنا لكي نحدد بدقة نقطة الوصول إلى أزمة فكرية .

وليس مصطلح الأزمة مصطلحا مبالغا فيه ؛ فقد أطلق فريدريك مانيك – المؤرخ الألماني العظيم – على هذا التغير في مفهومنا للطبيعة البشرية أنه أكثر الثورات العقلية مغزى في الوقت الراهن . ومصطلح مانيك للتعبير عن هذا التحول العقلي هو مصطلح « التاريخية » historism ، غير أنه حريص على أن ينبه على أن التاريخية لاتقتصر على فكرة أن الطبيعة البشرية تتغير في التاريخ ، فالمفهوم الجديد ، فالمفهوم الجديد يتضمن – في أعماقه – أن الطبيعة البشرية تؤسسهاالثقافة ، وأن التغيرات التي يحدثها مرور الزمن والتاريخ هي تغييرات في الثقافة الإنسانية . ويعود الفضل دائما لدافيد هيوم الذي قدم مقالته بعبارة قوية واضحة عن هذا المفهوم الجديد :

« إن التغير الواسع الذي يعم العالم في الذوق والرأي لهو تغير أكثر وضوحا من أن تخطئه عين .. ويستطيع أقل الناس معرفة أن يلاحظوا اختلافا في الذوق داخل الدائرة الضيقة لمعارفهم ، حتى بين أولئك الذين يتعلمون تحت إشراف نفس الحكومة ، ويتشربون منذ الصغر نفس الأهواء . ولكن الذين يستطيعون مد أبصارهم لتأمل الأمم البعيدة والعصور الغابرة يدهشهم أكثر الاختلاف العظيم والتناقض . ونحن نميل إلى إلصاق صفة البربرية بكل مايفارق ذوقنا وفهمنا ، ولكننا سرعان مانجد أن صفة الخزي تلحق بنا ... وإذا كانْ هذا التغير في الذوق واضحا لأكثر الباحثين انعداما فى الدقة ، فإنه مع التثبت والتحقيق – يظهر بشكل أكثر وضوحا في الواقع عما هو في الظاهر » .

ولقد كان تعبير هيوم عن المشكلة أكثر قوة من محاولته حلها ، الأمر الذي يعد علامة على نزاهته الفكرية . ولكن ثمة مفكرا جعل من حل هذه المعضلات الفلسفية المستعصية التي ورثها عن هيوم – كما نعرف – شغله الشاغل . كان هذا المفكر هو كانط . ولقد كانت استراتيجيته الدائمة في حل معضلات هيوم هي أن يحوِّر طبيعة هذه المعضلات نفسها ؛ فحينما ذهب هيوم إلى أن السببية لايمكن أن تظهر على أنها سمة للأشياء في العالم تغلب كانط على هذه الصعوبة عن طريق جعل السببية سمة أساسية للعقل . وحينما فشل هيوم في حل معضلة الأحكام المشروعة عالميا بالنسبة للأعمال الفنية استخدم كانط نفس المناورة : فقد تقبل فرضية هيوم أن الطبيعة البشرية مختلفة بشكل واسع في استجاباتها للفن ، وتغلّب على هذه القابلية للتغير بإزاحتها جانبا . إن أحكام الفن يمكن أن تكون متفقة عند كل الناس لو اتفق الناس على تبني نسق عقلي خاص متميز لتلقي الأعمال الفنية . إذا أمكن للناس أن ينسوا استجاباتهم الطبيعية الخالصة وأن يستبدلوا بها نوعا خاصا من الإدارك يدرك موضوع الفن بطريقة خاصة فإن الأحكام الناتجة يمكن أن

تكون – بالضرورة – واحدة . وبناء على ذلك يجب أن ننسب لكانط فضل ابتداع هذه الطريقة في التعامل مع معضلة التقييم الفني ، ومن ثم فيجب أن يعد أبا للنظرية الجوهرية الحديثة .

من هنا يبدأ التاريخ المختصر الحديث الذي وعدت قبل ذلك بتناوله . وبالرغم من أن كانط كان مهتما بحل معضلة عقلية أكثر من اهتمامه بخلق ثورة عقلية ، فإن على مؤرخ النظرية الأدبية أن يعتبر **نقد الحكم Critique of Judgment** وثيقة ثورية هامة . لقد قررت الصيغة الهوراسية أن قيمة العمل الفني تكمن فى فضيلته النفعية المزدوجة والتى تمنح المتلقي كلا من الفائدة والمتعة . ويبدأ كانط تحليله بالرفض الواضح لهذا الإطار الذي يجمع بين كل من أفلاطون وأرسطو . يقول كانط إن الحكم الحقيقي للذوق حكم جمالي ، الأمر الذى يعني أنه حكم منزه . ولأن الحكم الجمالي حكم منزه فمن الواجب رفض الصياغة الهوراسية ، وذلك لأن « الارتياح بالممتع مرهون بالفائدة » ، « والرضا بالمفيد مرهون بالمصلحة » . كان هذا هو اعتراض كانط ، ولقد حرصتُ على إيراد نصين مباشرين من رؤوس موضوعات الجزء الأول من كتابه **تحليل الجميل Analytic of the Beautiful** . يجب إذن استبعاد المتعة والفائدة ، وعلى ذلك فإن فكرة أن القيمة الأدبية لعمل ماتكمن في كونه ممتعا ومفيدا تصبح – عند كانط – فكرة غير صحيحة عفا عليها الزمن . ومنذ ذلك الحين أصبح الحكم الجوهري أو الأدبي على عمل من الأعمال حكما جماليا . ولم يحدث ذلك فجأة بالطبع ، ولكنه حدث بالتحول التدريجي غير اليسير للنظرية النفعية القديمة لكي تكون نظرية جوهرية جديدة .

كان من أهم علامات هذا التحول في رأيي الإعلاء التدريجي للقيمة الجمالية واعتبارها بعدا ساميا للقيمة الإنسانية . ومن الصعب على الإنسان القول بأن اليونان كانت تنقصهم الحاسة الجمالية ، ومن الصعب كذلك القول إنها كانت تنقص هوراس وشكسبير أو أي واحد من ملايين الفنانين الذين اعتنقوا المبدأ الهوراسي المزدوج . إن الحساسية الجمالية تفصح عن نفسها في كل سطر من دفاع سيدني النفعي عن الشعر . وعلاوة على ذلك فإنني أعتقد أنه من إلصعب القول بإن حساسية كانط للجميل كانت أكثر رقيا من حساسية أفلاطون ، أو أن المفكرين النظريين المحدثين قد أضافوا للوعي بعدا جديدا للتجربة الإنسانية . ولقد كان الجديد في النظرية الجوهرية الحديثة – على العكس من ذلك – أنها أعلت من شأن الجمالي كقيمة شبه دينية . لقد شكل الإيمان بالفن فى أواخر القرن التاسع عشر حركة روحية واعية . وبالرغم من الترابط الأكيد بين انحسار الدين الرسمي وارتفاع مد الإيمان بالفن فإنني مع ذلك مفتون بإمكانية أن يكون التفوق المنسوب إلى التجربة الجمالية – في النظرية الأدبية الحديثة – قد نشأ بعيدا عن الدين والذوق . ويبين الدليل التاريخي الذي طرحته أن الإعلاء من شأن القيمة الجمالية الجوهرية

يدين كثيراً للحل التقني لمعضلة فلسفية تقنية هي : كيف يمكن الوصول إلى تقييم عالمي للفن رغم الخلاف المشهود في الحكم البشري ؟

لقد صار من الممكن إذن الادعاء بعد كانط – من حيث المبدأ على الأقل – أن القيمة الأدبية قيمة جوهرية ثابتة مستقلة عن إطار الزمان والمكان . ولقد كان من الضروري منطقيا للحفاظ على هذه القضية التسوية بين القيمة الأدبية والقيمة الجمالية الجوهرية . ولكن ماالذي يعنيه كانط بالقيمة الجمالية ؟ من الواضح أن النموذج الفكري لكانط – كما يتضح من الأمثلة العديدة في **تحليل الجميل** – نموذج شكلي مرئي ، إنه يعني شيئا شبيها بتناسق التصميم ، بناء شكليا ممتعا . ولقد كان هذا التناسق بالطبع عنصر هاما دائما فى التقييم الأدبي ، فقد كان محورا أساسيا من محاور اهتمام أرسطو في كتابه عن الشعر ، وكان هما أساسيا عند هوراس في فن الشعر . ومن الواضح الجلي أن الشكل الجمالي كان عنصرا أساسيا للجميل في ربط هوراس بين الجميل والنافع . ولكن كان من الضروري منطقيا – لكي نظل مع حدود حل كانط لمعضلة الذوق – أن يتحدد الحكم الجمالي وينحصر في إطار محدود للبناء الشكلي . وعلى ذلك فإن المعادلة بين القيمة الأدبية والقيمة الجمالية – في إطار المقدمات الكانطية التقليدية – قد وصلت إلى حد الإفقار الشديد للمبدأ الهوراسي دون أي إضافة حقيقية . (لاتُذكر غالبا هذه الحقيقة التاريخية والدراسة الوحيدة التي أشارت إليها هي في الواقع كتاب تولستوي **ما الفن ؟**) ولهذا كان لابد من بعض الخطوات الحازمة بصرف النظر عن مدى إمكانية تبرير النقاد منطقيا لهذه الخطوات ، وذلك من أجل إصلاح إفقار كانط للقيمة الأدبية . ومن هذه النقطة يتحول تاريخ نظرية القيمة الأدبية الجوهرية الحديثة تاريخا مقتضباً للتخبط الحديث .

لقد كانت المعضلة بعد كانط هي أن الحكم على قيمة الأدب كان لابد أن يكون حكما جماليا لكي يتناسب مع الحكم على القيمة الأدبية والحكم الجمالي عند كانط حكم شكلي خالص للجمال . وبناء على ذلك فمن الطبيعي أن يغضب ويثور من قيد هذا المفهوم الكانطي التقليدي للحكم الجمالي كُل من يَقِّدر الأدب تقديرا عميقا أو يأخذه مأخذ الجد . (لم يكن كانط نفسه كذلك ؛ فقد مدح الشعر لخصائصه الشكلية الخالصة ، كما فضل الشعر كثيرا على الخطابة التي اعتبرها فناً غير خالص impure لأنها تحاول أن تؤثر على أفعالنا وعواطفنا . وهاكم تعليق كانط نفسه على الموضوع :

« كل شيء فى الشعر ينبثق بأمانة وصدق ، يقدم نفسه على أنه لعبة مسلية للخيال تريد أن تنبثق من الشكل في تناغم مع قوانين الفهم ، ولايريد أن يتسلل ويأسر الفهم عن طريق التقديم الحسي . »

وغني عن القول أن هذا التعليق الساذج عن طبيعة الشعر وأثره يتعارض مع وجهة نظر أي صاحب نظرية ذي قيمة .

كيف تغلبت نظرية القيمة الجوهرية للأدب – التي هي في أساسها كانطية تماما – على هذا التهوين من شأن القيمة الأدبية ؟ لو عدنا لبرادلي نجد أنه واجه مباشرة هذه المعضلة ، ومن المهم أن نلاحظ كيف فعل ذلك لأن استراتيجيته صارت – فيما بعد – جزءا لايتجزأ من النظرية الجوهرية الحديثة . لقد بدأ برادلي بتجديد الموقف الكانطي الجوهري مسلما بأنه يتضمن أسماء لامعة مثل ساسنتسبرى وستيفنسن وشيلر وجوته ، ومع ذلك ذهب إلى القول بأنه موقف غير مقنع . من هذا المنطلق يقول :

« ليس مهما مايقوله الشاعر طالما أنه يقوله بشكل جيد . ليس المهم – في الشعر – **ما** يقوله الشاعر ، بل المهم هو **الكيفية** التي يقوله بها . إن الموضوع أو المضمون أو المادة لاتحدد شيئا ، فليس ثم موضوع لايتعامل معه الشعر . إن الشكل والمعالجة هي كل شيء . وليس الموضوع غير هام فحسب ، بل إن سر الفن هو إذابة الموضوع في الشكل . تقابلنا كثيرا عبارات وأقوال مثل هذه في النقد الراهن للأدب وفي نقد الفنون الأخرى ... ومثل هذه العبارات تغضب القاريء العادي ؛ لأنه يشعر أنها تسلبه كل مايهتم به فى العمل الفني . يقول القاريء : إنك تطلب مني أن أنظر إلى « عذراء درسدن » Dresden Madonna كما لو كانت بساطا فارسيا ، وتخبرني أن قيمة **هاملت** الشعرية تكمن فى أسلوبها ونظمها فقط . »

كيف يمكن لبرادلي أن يواجه المعضلة التهوينية للأدب عند كانط – بعد أن قررها هكذا ببراعة – دون أن يتخلى عن المعالجة الكانطية الجوهرية ؟ إنه يبدأ حله بالتسليم بأن النظرة الشكلية نظرة صحيحة شريطة أن تؤخذ بمعنى راقٍ ، أو بالمعنى البيكويكي (نسبة إلى بيكويك Pickwick أحد أبطال تشارلز ديكنز) ، ويضع برادلي القضية على النحو التالي : « إذا أخذنا (العبارات التي تتحدث عن الشكل) بمعنى معين فإنها تبدو لي صحيحة تماما . وتبدو لي خاطئة وضارة إذا أخذت مأخذا عاديا كما يأخذها القاريء العادي عادة . » . ماهو المعنى الخاص الذي يقترحه برادلي ؟ إن الشكليين – فيما يقول – محقون في النهاية لأن الشكل والمضمون في الشعر لايمكن فصلهما ؛ يقول : « لاتوجد في القصيدة (الخالية من العيوب) عناصر أو مكوّنات مستقلة » ، « المعنى والصوت في الشعر شيء واحد » ، « ونحن نتلقى أحدهما من خلال الآخر » ، « إنهما شيء واحد من وجهتين مختلفتين وهما متطابقان بهذا المعنى . وهذا التطابق بين الشكل والمضمون ... ليس عرضا ، إنه جوهر الشعر طالما هو شعر ، وجوهر كل فن طالما هو فن . »

ـ ويمكن لنا – من الزاوية التاريخية التى نتتبعها – أن نرى بوضوح لماذا خصص برادلي جزءا كبيرا من محاضرته ، أو كلها تقريبا ، لما أطلق عليه « بدعة تجزئة المادة الشعرية » heresy of seperable substance وهو ماأطلق عليه خلفه كلينيث بروكس بدعة إعادة صياغة الشعر نثرا the heresy of paraphrase . ولقد تجاوز دافع برادلي في عرض هذه البدعة ، إلى حد بعيد ، حدود تصحيح اعتقاد خاطيء عمره ألفان من السنين فحواه أن الشكل والمضمون يمكن أن ينفصلا . لقد كان دافعه من وراء التوحيد بين الشكل والمضمون هو السماح بتقرير حكم شكلي يتضمن المضمون كما يتضمن الشكل . واعتقد الآن أن برادلي كان مصيبا تماما حين ذهب إلى أن تغيير شكل قصيدة هو فى الغالب تغيير لمعناها . والسؤال عن إلى أي مدى يصح يقين برادلي – وهل يصح على الأدب كله أو على الشعر الغنائي فحسب – سؤال ناقشته في مكان آخر(٢) . وهو سؤال لايجب أن يلفت انتباهنا الآن عن مواجهة السؤال الحاسم عن النظرية الجوهرية الحديثة . والسؤال هو : هل يؤدي مافعله برادلي من إدماج للشكل والمضمون – حقيقة – إلى إثراء في الحكم الجمالي يجعلنا نتجاوز تهوينية كانط ؟ من الوجهة العملية ، فالإجابة بالطبع هي : نعم ، فلم يكن نقد برادلي التطبيقي نقدا جماليا خالصا بأي حال من الأحوال . وحينما كتب محاضراته الشهيرة عن شكسبير كان تركيزه الأساسي في الواقع أخلاقيا أكثر منه جماليا وشكليا .

ـ ولكن لايجب أن تحجب عن أعيننا النفعيةُ العمليةُ لجهد برادلي النظري – والتي سادت النقد تماما لمدة ثمانين عاما – التصدعَ في المفهوم الذي تقوم عليه النظرية الحديثة ؛ فادعاء برادلي بتطابق الشكل والمضمون كان وسيلة لجعل كل أنواع الحكم على المضمون تبدو كما لو كانت أحكاما شكلية أيضا ، غير أن هذا وهم وخدعة مضللة . **وليست أى محاولة نظرية شكلية خالصة لدمج الشكل والمضمون – في النهاية – إلا محاولة شكلية خالصة** . وإذا كان للحكم الجمالي هذه الخصيصة الشكلية الخالصة – وهذا هو الحكم الوحيد الذي يزعم لنفسه عالمية نزيهة – فهذا هو بالضبط ماقاله كانط ، والقارىء العادي الذى يشير إليه برادلي على حق تماما حين يقول : « إنك تطلب مني أن أنظر إلى « عذراء درسدن » كما لو كانت بساطا فارسيا » . والطريقة الوحيدة لتفادي نتيجة المنهج الجمالى هذه هو التسليم والاتباع الدقيق لمفهوم مضطرب .

هل استمر هذا المفهوم غير الدقيق سائدا في المبدأ النقدي الجديد ؟ نعم بالطبع ولنقرر – كمبدأ عام – أن كل ناقد يستحوذ على اهتمامنا هو ناقد نفعي متخفي يهتم بالمشكلات الأخلاقية والاجتماعية كما يهتم بالمشكلات الشكلية . ولقد كانت الخدعة التي وقع فيها النقاد الجدد – كما وقع فيها برادلي – هي جعل هذه الأحكام النفعية

الممتزجة **تبدو** أحكاما شكلية وجمالية خالصة ، الأمر الذى أدى إلى الادعاء بأنها أحكام مشروعة ثابتة لقيمة أدبية جوهرية . وقد لاحظ روبرت لانجباوم منذ عام ١٩٦٥ م أن أفضل النقاد الجدد – ريتشاردز وامبسون ورانسوم وتات وبروكس ووارين – مارسوا نقدا ذا صلة خفية بنقد النقاد القدماء . لقد كانوا في الواقع يعززون أيضا قيما أخلاقية واجتماعية بينما كانت كتابتهم تبدو كما لو كانت القيم الأدبية التي يعضدونها تكمن في تركيبة من الصور المعقدة . وبسبب هذا التعزيز للقيم الأخلاقية والاجتماعية كان لنقد هؤلاء النقاد فائدة . لقد كان النقد الجديد – فيما يقول لانجباوم – جزءا « من تيار عام للنقد الأخلاقي والنفسي والاجتماعي ، وهو تيار يمتد من أرنولد إلى كوليردج ، ومن كوليردج إلى نقاد كلاسيين عظماء حتى أرسطو . »

إن مايقصده لانجباوم فيما أظن هو الإدماج المقصود deliberate fusion (والذي أصر على تسميته بالاضطراب con - fusion) بين القيم الجمالية وغيرها في كل موحد هو « القيمة الأدبية الجوهرية » . لماذا يصر كلينيث بروكس – مثلا – على التفوق الجمالي للشعر القائم على التناقض paradox ؟ لقد كانت إجابته الصريحة – بالطبع – إن التناقض شكل أكثر تعقيدا إذا قورن بمجرد الجزم ، وهو – من ثم – أرقى من الناحية الفنية . ولماذا أكد و . ك . ويمزات – بالمثل – أن التفوق الجمالي للشكل الأدبي هو التعقيد ؟ هذه الأفكار تعد من الوجهة الجمالية الخالصة أفكارا اعتباطية ؛ فهي إذا أخذناها من زاوية القيمة فقط تناظر القول بأن المربع أفضل جماليا من الدائرة ، مادام المربع شكلا أكثر تعقيدا .

لماذا يوافق بعضنا – إذن – على أن التعقيد قيمة أدبية ، بينما لانوافق على أن المربع أفضل جمالياً من الدائرة ؟ من المؤكد أن الإجابة على مثل هذا التساؤل ستكون إجابة نفعية أكثر منها إجابة جمالية . إن الشعر الذى يقدم التناقض شعر جيد ، لأنه يعلمنا أن الحياة قائمة على التناقض . والأدب الذي يقدم التعقيد أدب جيد ، لأنه يعلمنا أن الحياة معقدة . إن الحياة معقدة وقائمة على التناقض ، والشعر الذي يكشف ذلك يعد محاكاة أفضل للحياة ، وهو لهذا شعر أفضل ، هذا فى حالة استخدام الطريقة النفعية القديمة في طرح القضية . وبعبارة أخرى ، فالصياغة النقدية للنظرية الأدبية الجوهرية من جانب النقاد الجدد تتحول عند الفحص إلى نسخة مستترة من الصياغة الهوراسية : « أن تتحدث عن الحياة بدقة وبطريقة ممتعة في نفس الوقت . »

ولقد قمت منذ عدة سنوات بجمع عدد من الآراء النقدية التي تصر على التناغم الحتمي بين الشكل الجمالي الجيد والمضمون الأخلاقي الجيد . وكان ايفور وينترز هو أكثر المؤيدين لهذه النظرة إصرارا ، وهو يحب أن يقول أراء مثل « لايمكن أن نفصل الخلل

النظمي عند كل من إليوت وماكليش عن الخلل الروحي الذى يحسه الإنسان في قصائدهما » أو « من الضروري أن نلاحظ كيف يتداخل المجال الأخلاقي والمجال الأدبي ، وكيف تصبح المسألة في أحيان كثيرة مسألة فيلولوجية حية » . وإليكم بعض ماقاله ف . ر . ليفيس : « إذا درسنا الكمال الشكلي في **إيما** نجد أنه لايمكن تقييمه إلا من خلال الهموم الأخلاقية التى هي من سمات اهتمام الروائي الخاصة في الحياة » . وقد قال واين بوث : « لقد أثار السرد اللاشخصي صعوبات أخلاقية تجعل من الصعب علينا دائما أن نتجاهل المعضلات الأخلاقية استنادا إلى أنها لاتمت بصلة للتكنيك الفني » وهكذا .

ولكن هل ثمة فكرة من هذه الأفكار الجوهرية صحيحة ؟ وهل المعضلات الأخلاقية على صلة بالشكل ؟ من المؤكد أننا سايرنا النظرة الجوهرية من باب التمني . وحتى لو كان صحيحا ـــ كما يظن برادلي – أن الشكل فى الأدب لايمكن فصله عن المضمون ، فهل يسمح لنا ذلك إن نخطو خطوة أوسع ونقول إن الشكل الجيد يجب أن يحتوي مضموناً جيداً ؟ وإذا كنا نسارع إلى اعتناق فكرة كهذه عن الأدب فلماذا لانتمسك بنفس النقاء النظري في التعامل مع السينما أو التليفزيون ؟ إننا نقر إن برنامجا تليفزيونيا يمكن أن يكون ناجحا فنيا ولكنه قد يكون ضارا اجتماعيا . وقد أثبتت الأبحاث التي قدمت عن العنف في برامج التليفزيون هذه النقطة . ويقيم نقاد السينما نقدهم – بما في ذلك أكثر هؤلاء النقاد ثقافة – على الأسس والمبادىء النفعية القديمة الطراز . ونحن على استعداد لأن نقول أن السينما تمتع ولكنها لاتفيد ، وقد قرر بولين كيل هذا بوضوح عند مناقشة فيلم بكينباو **كلاب القش** **Straw Dogs** كما فعل برونو بتلهيم نفس الأمر فى مناقشته المستفيضة لفيلم فيرتميلر **الحسناوات السبع** **Seven Beauties** . وقد لاحظ الأستاذ شولت ساس نفس الملاحظة فيما يرتبط بالنقد الذى كتبهليني ريفنشتال لبعض الأفلام السينمائية . يسلم النقاد أن مثل هذه الأفلام تهب درجة عالية من الإمتاع باعتبارها أعمالا فنية ، ولكنها ضارة في تأثيرها الاجتماعي والأخلاقي . أمن الممكن أن يكون تجنبنا لمثل هذه الأحكام المزدوجة في الأدب لأننا نعتقد أنه – على عكس السينما – ليس على مثل هذه الدرجة من الأهمية الاجتماعية ؟ وهل نستمر من أجل هذا في الاعتقاد بأن القيمة الأدبية مستقلة حتى عن معنى محدد ؟ وهل من أجل هذا السبب نرفض التسليم بقول بربارا سميث المقنع أن القيمة الأدبية تتغير بتغير الزمن والظروف ؟ أم ترى أن الأمر كذلك لأننا حصرنا قيمة الأدب في الإطار الجمالي الخالص ؟

من المفيد أن نتذكر لماذا وضع كانط المقولة الجمالية في المقام الأول ، لقد فعل ذلك لأن الناس كانوا قد بدأوا في القرن الثامن عشر في ملاحظة أن أحكام القيمة صارت نسبية في الزمان والمكان والأشخاص والثقافة . إن ماتريده أنت قد يكون غير ماأريده أنا ، وماهو

-نافع بالنسبة لي قد لايكون نافعا بالنسبة لك . لهذا فصل كانط المقولة الجمالية عن المقولات النفعية التي تتصل بالرغبة والمنفعة ، وفصلها عن المتعة والفائدة ، كما فصلها حتى عن الخير في ذاته . ولقد فعل كانط ذلك بهدف الوصول إلى حكم قيمي موحد من الناحية النظرية ، ولكن مثل هذا التوحيد كان محدودا بالضرورة بإطار القيمة الضيقة والوحيدة للمتعة الخالصة بالشكل . وعلى ذلك صار مفهوم الجمال قاصرا لا على المتعة فحسب ، بل على مجال ضيق من مجالات المتعة . ولايمكن لأي حيلة مهما كان قدرها أن تتغلب على هذا التضييق الضروري من الناحية المنطقية . لقد كانت الأحكام الهامة للقيمة الأدبية أحكاما نفعية دائما ، أحكاما هوراسية . ومن المؤسف أننا لاحظنا منذ القرن الثامن عشر فقط أن هذه الأحكام النفعية ليست مطلقة أو ثابتة . نحن نعرف أن هوميروس وشكسبير يمكن أن يظلا دائما مصدر متعة ، ولكن قلة من المؤلفين القلائل الآخرين يمكن أن يدّعوا لأنفسهم نفس القدرة على الإمتاع ؛ وحتى هوميروس وشكسبير يمتعان في مختلف العصور بشكل مختلف .

ولكن إذا كان صحيحا أن كل تقييم ذى بال للأدب يميل إلى أن يكون نفعيا هوراسيا فإلى أين يقودنا ذلك ؟ وهل يجب أن نسلم ببساطة بالنسبية التي أثبتتها وبرهنت عليها باربارا سميث . أجل ، واعتقد أننا يجب أن نذهب إلى حيث يقودنا المنطق والواقع التاريخي ، وقد تكون هناك أيضا بعض المباديء الثابتة التي تتجاوز سديم النسبية الخالصة في التقييم الأدبي . تلك كانت نظرة ماثيو أرنولد العميقة ، والذي كان واحدا من أول منظري الأدب الذين أدركوا المطلب المزدوج للهوراسية وللوعي التاريخي الحديث . وقد جعل أرنولد النسبية التاريخية في مقاله العظيم « وظيفة النقد في العصر الراهن » لبّاً أساسيا لحكم القيمة الأدبية . ولقد كان المبدأ الهاديء لأرنولد هو مبدأ التوازن الاجتماعي والأخلاقي لثقافة ما في عصر معين . إن مبدأ التوازن الثابت هو المبدأ الذى يظل – عند أرنولد – نقطة رجوعنا الثابتة في مجرى التاريخ المتغير . فإذا كان النمط العبراني هو النمط الغالب فإن مانريده هو الهللينية التي يجب أن تكون لها قيمة قصوى(٣) . وإذا كان الطلاب يظهرون في مرحلة التعليم اندماجا رومانسيا زائدا عن الحد فإن جرعة قوية من ميلتون فكرة لابأس بها . وبناء على هذا يحدد أرنولد الطريقة التي يمكن لنا بها أن نداوم على اختيار المعيار الأدبي ، كما يحدد أيضا نوع المباديء القيمية التي نستطيع على أساسها أن نرفض معايير الاختيار السابقة ، ونبدع معايير جديدة تناسب عصرنا (ولاينكر أرنولد أهمية أن يكون لنا معيار نبني عليه تقاليد واستمرارا ثقافيا) ، ولكن خلاصة الأمر أن الاستمرارية الثقافية والتقاليد ليست قيمة جوهرية أدبية ، وليست قيما جمالية . ويبدو لي أنه من المفيد أن ننظر بشك إلى الفكرة المضطربة التى سادت بعد كانط والتى ترى أن للأعمال الأدبية فضلا جوهريا تسمى « القيمة الأدبية » . وعبارة « قيمة أدبية » وهم

ـيغلفه الاضطراب ، إنها أثر من اثار الفكر القائم على التمني ، وعثرة من عثرات التاريخ الفكري . وإذا أردنا أن يظل تعاملنا مع الأدب تعاملا جديا فيجب أن نعتبر أن الاستخدام العشوائي لمصطلح « القيمة الأدبية » استخدام غامض مضلل . وبدلا من السؤال عن القيمة الأدبية لعمل ما فمن الممكن أن نسأل بالوضوح القديم وبالمعنى التاريخي الحديث : كيف يمتعنا عمل أدبي ، وكيف يفيدنا في الوقت الراهن ؟

إ . د . هيرش

ترجمة : نصر حامد رزق

هوامش البحث

1. See B.H. Smith, « Fixed Marks and Variable Constancies : A Parable ofLiteraryValue, » **Poetics Today**, I, pp. 1- 22.
2. See « Stylistics and Synonymity, » in **The Aims of Interpretation**, (Chicago, 1976) ; also « Writing and Reading, » **The Cornell Review**, Fall, 1978, pp. 115 - 126.

٣ – يستخدم ارنولد عبارتي « الهللينية » و « العبرانية » للدلالة على قطبين في الثقافة ؛ فتمثل الأولى نزعة الإنسان العقلية أما الثانية فتدل على نزعة الإنسان الأخلاقية . انظر كتابه **Culture and Anarchy** **الفصل الرابع** .